

Das Spiel der Anschauung: der Bildraum als Möglichkeitsraum ästhetischer Erfahrung

Soldt, Philipp

Veröffentlichungsversion / Published Version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Soldt, P. (2008). Das Spiel der Anschauung: der Bildraum als Möglichkeitsraum ästhetischer Erfahrung. *Psychologie und Gesellschaftskritik*, 32(1), 39-73. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-325899>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Philipp Soldt

Das Spiel der Anschauung.

Der Bildraum als Möglichkeitsraum ästhetischer Erfahrung

Das Konzept des Spiels hat den Stellenwert eines ästhetischen Grundbegriffs. Als solcher kann Spiel die spezifische Qualität ästhetischer Erfahrungen aufklären und ist gleichzeitig ein zentraler Bestandteil psychoanalytischer Entwicklungstheorie. Anhand der Theorien Freuds, Winnicotts und Ogdens und vor allem im Bezug auf die Konzepte des Möglichkeits- und Übergangsraums wird versucht, den Zusammenhang zwischen spielerischem Verhalten, der Erzeugung von Subjektivität und kreativ-ästhetischen Prozessen zu rekonstruieren. Anschließend erfolgt die Untersuchung des Transkripts einer Bildbetrachtung, die mittels der Methode des lauten Denkens dokumentiert wurde. Ziel dieser Analyse ist zu zeigen, dass und wie kunstästhetische Erfahrungen subjektive Transformation und Reflexivität ermöglichen können.

Schlüsselbegriffe: ästhetische Erfahrung, Ästhetik, Spiel, Möglichkeitsraum, Übergangsobjekt

Einleitung: ›Spiel‹ als ästhetisches Paradigma

In der ästhetischen Diskussion der letzten Jahrzehnte ist die Kategorie des Spiels prominent geworden. Kunst und Spiel wurden historisch und werden aktuell eng aufeinander bezogen, können sie doch beide als Formen der Suspension von Zweckrationalität in einem jeweils eigenen Verhältnis von Freiheit und Regelsetzung betrachtet werden (vgl. Bourdieu, 2002). Kraft ihrer eigenen paradoxen Grundstruktur, die Heide mann (1968, S. 10) treffend als »ontologische Ambivalenz« bezeichnet hat, lassen Spiele eigene Welten entstehen, die sich jedoch gleichzeitig nur im Bezug auf Welten außerhalb des Spiels konstituieren können: Als Teil der sozialen Welt, der sie entstammen, sind sie ihr doch gleichzeitig ent hoben – ein Doppelcharakter, der an die Bestimmung der Kunst »als autonom und als fait social« bei Adorno (1997, S. 16) erinnert. In post-modernen Diskursen wird das Phänomen des Spiels

als Paradigma sogenannter ›poietischer‹ Prozesse im Gegensatz zu gesellschaftlichen Handlungszwängen betrachtet und bestimmt zudem die Diskurse der ästhetischen Theorie und der ästhetischen Bildung, wenn es darum geht, den Bereich wie auch die Strategien der Erkenntnis- und Erfahrungsprozesse zeitgenössischer Kunst in ihrer Offenheit und Polyvalenz neu zu bestimmen (Wetzel, 2003, S. 577).

Die Bedeutung der Kategorie ›Spiel‹ lässt sich historisch bis zur Aristotelischen Poetik zurückverfolgen, zieht sich in Gestalt einer Vielzahl von Spielformen durch das gesamte Mittelalter und die europäische Neuzeit und entfaltet erstmalig seine Potenz als ästhetisches Paradigma im 18. Jahrhundert, wo vor allem Kant (1995) und Schiller (1989) ihre Ästhetiken des Spiels entwickeln (vgl. zu einem Abriss der Geschichte des Spiels als ästhetische Kategorie Wetzel, 2003, 2005). Nachdem vor allem die Avantgardebewegungen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts das Spiel zum kulturellen (Anti-)Paradigma erhoben haben, erfährt die Kategorie heute Aktualität als offener ästhetischer Modus der Aneignung im Anschluss an den fraglich gewordenen Werkbegriff und vor dem Hintergrund der postmodernen These vom Ende der Kunst/Geschichte und der sich daraus ableitenden Vorstellung, nichts Neues mehr erschaffen oder Altes fortentwickeln, sondern das Bestehende nurmehr noch variieren zu können. Klotz (1996, S. 270) spricht denn auch anstelle der Postmoderne von einer »Zweiten Moderne«, in der die »Gegenwart als Spielmaterial, d. h. als ästhetisches Material« in Betracht kommt und die Künste menschliche Subjektivität in radikaler Reflexivität nicht länger zu ergründen, sondern in unendlichen Brechungen einzig nur mehr noch zu spiegeln vermögen.

Wenn ich mich im Folgenden weder auf den *künstlerischen Schaffensprozess* als Spiel noch auf das Paradigma des Spiels als Erhellung der *Kategorie des Ästhetischen* überhaupt beziehen werde, sondern vielmehr das Spielparadigma als Modell *ästhetischer Rezeptionssituationen* zur Anwendung bringe, dann geht es mir – entgegen der verbreiteten Rede von der *posthistoire* und einer derart ästhetisch-spielerischen Beliebigkeit

– sehr wohl um die Verdeutlichung von ›Subjektivitätspotenzialen‹, die m. E. in solchen spielerisch angelegten Situationen der Anschauung angelegt sind. In letzter Zeit sind eine Reihe interessanter rezeptionsästhetischer Bezugnahmen auf die Spielästhetik bzw. spieltheoretische Konzeptionen der ästhetischen Erfahrung vorgelegt worden (vgl. etwa Kern, 2000; Kern & Sonderegger, 2002; Menke, 1991; Sonderegger, 2000), die teilweise gut anschlussfähig sind an psychoanalytische Auffassungen von Rezeptionsakten als unbewusstem dynamischen Geschehen. Andernorts (vgl. Soldt, 2003a, 2003b; 2007b) habe ich mich mit der Möglichkeit solcher Anschlüsse von philosophischer Ästhetik und Psychoanalyse auseinandergesetzt.

Im Folgenden geht es mir eher darum, den Zugang zu künstlerischen Dialogsituationen ausgehend von der psychoanalytischen Spieltheorie zu suchen und mich hierbei speziell an den Entwürfen Winnicotts und Ogdens zu orientieren. Die Konzepte des Möglichkeits- und Übergangsraums, die hierbei im Zentrum stehen, haben den Vorteil, nicht nur eng mit kindlichen und erwachsenen Phänomenen des Spiels und Spielens in Verbindung zu stehen, sondern von dort aus die Bildung menschlicher Subjektivität zu beleuchten und eine Kulturtheorie zu formulieren, die wiederum auf das Feld kunstästhetischer Rezeption anwendbar ist. Im Rahmen eines empirischen Forschungsprojekts¹ untersuchen wir konkrete Bildbetrachtungen daraufhin, ob begründet von ästhetischer Erfahrung gesprochen werden kann bzw. was für Kriterien entwickelt werden können, um solch eine anmaßende Entscheidung sinnvollerweise treffen zu können. Anhand des vollständig dokumentierten Transkripts einer Bildbetrachtung versuche ich exemplarisch zu zeigen, dass kunstästhetische Erfahrungen als spielerische Aneignungen gesehen werden können, die über die erzeugte/erfahrene Subjektivität des bildlichen Gegenübers eigene Subjektivität reflexiv zugänglich machen.

Spiel, Fantasie, Kunst – frühe Verbindungen bei Freud

Die Verbindung bzw. Ableitung künstlerischer und spielerisch-kreativer Prozesse aus dem Kinderspiel ist in der Psychoanalyse von Anfang an

angelegt (vgl. Holm-Hadulla, 2007). Bereits in seiner ersten kunstpsychologischen Schrift *Der Dichter und das Fantasieren* (1908) konstruiert Freud eine Entwicklungsreihe vom kindlichen Spiel zum dichterischen Schaffen. Dabei wird das Spiel als grundlegende und durchaus ernste Tätigkeit einer Neukonstruktion bzw. -ordnung erlebter Wirklichkeit bestimmt, an deren konkrete, sinnlich erfahrbare Elemente es sich anlehnt:

Die liebste und intensivste Beschäftigung des Kindes ist das Spiel. Vielleicht dürfen wir sagen: Jedes spielende Kind benimmt sich wie ein Dichter, indem es sich eine eigene Welt erschafft oder, richtiger gesagt, die Dinge seiner Welt in eine neue, ihm gefällige Ordnung versetzt. Es wäre dann unrecht zu meinen, es nähme diese Welt nicht ernst; im Gegenteil, es nimmt sein Spiel sehr ernst, es verwendet große Affektbeträge darauf. Der Gegensatz zu Spiel ist nicht Ernst, sondern – Wirklichkeit. Das Kind unterscheidet seine Spielwelt sehr wohl, trotz aller Affektbesetzung, von der Wirklichkeit und lehnt seine imaginierten Objekte und Verhältnisse gerne an greifbare und sichtbare Dinge der wirklichen Welt an. Nichts anderes als diese Anlehnung unterscheidet das ›Spielen‹ des Kindes noch vom ›Fantasieren‹. Der Dichter tut nun dasselbe wie das spielende Kind; er erschafft eine Fantasiewelt, die er sehr ernst nimmt, d. h. mit großen Affektbeträgen ausstattet, während er sie von der Wirklichkeit scharf sondert (Freud, 1908, S. 214).

Spielen und Dichten liegen dicht beieinander, sind kindliche und erwachsene Tätigkeiten einer großen Ernsthaftigkeit, die mitnichten in einem Verwechslungs-, sondern in einem Anlehungsverhältnis zur Wirklichkeit stehen. Diese Anlehnung ist als handgreiflich-konkrete zu verstehen, unterscheidet Freud doch anhand ihrer das Spielen vom Fantasieren, welches er kurz darauf als eine ontogenetische Zwischenstufe einführt und dem Heranwachsenden zuordnet:

Der Heranwachsende hört also auf zu spielen, er verzichtet scheinbar auf den Lustgewinn, den er aus dem Spiele bezog. Aber

wer das Seelenleben des Menschen kennt, der weiß, dass ihm kaum etwas anderes so schwer wird wie der Verzicht auf einmal gekannte Lust. [...] So gibt auch der Heranwachsende, wenn er aufhört zu spielen, nichts anderes auf als die Anlehnung an reale Objekte; anstatt zu spielen phantasiert er jetzt. Er baut sich Luftschlösser, schafft das, was man Tagträume nennt (Freud, 1908, S. 215).

In beiden Passagen wird das Spiel wie auch das Fantasieren und das dichterische (und – wie man zwanglos hinzufügen kann – auch jedes andere künstlerische) Schaffen in Hinsicht auf damit erzielbare Affektbeiträge und Lustgewinn bestimmt. Vor allem in seiner Schrift *Jenseits des Lustprinzips* (1920, S. 11ff.) wird die Art dieses Lustgewinns präzisiert, indem Freud anhand des berühmten Garnrollenspiels seines Enkels erläutert, wie »das Kind aus der Passivität des Erlebens in die Aktivität des Spielens übergeht« (S. 15). Indem es unangenehme, unlustvolle Erfahrungen *spielerisch* wiederhole, könne es »mit dieser Wiederholung ein[en] andersartige[n], aber direkte[n] Lustgewinn« erlangen (S. 14; vgl. auch Freud, 1926, S. 200 sowie Freud, 1931, S. 529). In *Totem und Tabu* (1912-13, S. 104) spricht Freud über diese ökonomische Dimension von Lustgewinn und Unlustvermeidung hinaus auch das Moment der Möglichkeit der *Darstellung* seelischer Prozess im Spiel an, d. h. eine *symbolische* Dimension: »Eine solche *Darstellung* des befriedigten Wunsches ist dem *Spiel* der Kinder völlig vergleichbar, welches bei diesen die rein sensorische Technik der Befriedigung ablöst«. Von hier aus ergibt sich die Möglichkeit, das Spiel wiederum auf das Seelenleben des Erwachsenen zu beziehen, indem es aus der Selbstgenügsamkeit des rein innerlichen Tagträumens und Fantasieren hinaus führt und eine soziale Beziehung konstituiert. Freud spricht in diesem Zusammenhang nun vom »künstlerische[n] Spielen« (Freud, 1920, S. 15 – Herv. P. S.):

Schließen wir noch die Mahnungen an, dass *das künstlerische Spielen* und Nachahmen der Erwachsenen, das zum Unterschied zum Verhalten des Kindes auf die Person des Zuschauers zielt, diesem die schmerzlichsten Eindrücke zum Beispiel in der Tragö-

die nicht erspart und doch von ihm als hoher Genuss empfunden werden kann. Wir werden so davon überzeugt, dass es auch unter der Herrschaft des Lustprinzips Mittel und Wege genug gibt, um das an sich Unlustvolle zum Gegenstand der Erinnerung und *seelischen Bearbeitung* zu machen.

Hier geht Freud nun sogar noch einen wichtigen Schritt weiter, indem er neben dem Moment des *Lustgewinns* und der *Unlustvermeidung* durch das künstlerische Spiel und dem Moment der *symbolischen Darstellung der Befriedigung* das Moment der *seelischen Bearbeitung* einführt. Indem hier nicht nur in einer Formulierung von »Erinnerung und seelische[r] Bearbeitung« die Rede, sondern einige Zeilen zuvor unter dem Titel des Nachahmens auch das Motiv der Wiederholung angesprochen ist, kann man sich durchaus an Freuds programmatischen behandlungstechnischen Aufsatz *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten* (1914) erinnert fühlen. Dort hatte er mit diesen drei Begriffen erstmalig das Verfahren der psychoanalytischen Therapie umrissen und das Konzept des Durcharbeitens begründet. An zentraler Stelle ist dies immerhin eine bemerkenswerte Variation der Freudschen Kunsttheorie, die ansonsten ganz überwiegend fokussiert auf die künstlerischen Schöpfungen und den künstlerischen Genuss als kathartische »Fantasiebefriedigungen« (1925, S. 90), »Ersatzbefriedigungen« (1927, S. 335), »Illusionen« und »gegen die Realität« (1930, S. 433) bzw. »Lustquelle und Lebenströstung« und »milde Narkose« (ebd., S. 439).

Wir können hier zusammentragen und vorsichtig folgern, dass Freud erstens ein wesentliches Moment des Spiels, das freilich nicht weiter ausgearbeitet wird, in der Anlehnung an »greifbare und sichtbare Dinge der wirklichen Welt« sieht; dass er diesem zweitens einen Befriedigungs-, symbolischen Darstellungs- und – andeutungsweise – auch den Charakter der Bearbeitung innerer Realität zuerkennt; und dass er drittens eine (Entwicklungs-)Reihe postuliert eben ausgehend vom sinnlich konkreten Spiel über das rein innerliche Fantasieren hin zum von ihm sogenannten künstlerischen Spielen, das wieder ein sinnliches Objekt zurückerhält, an das sich die seelische Tätigkeit anzulehnen vermag. Dass Freud jedoch im

Wesentlichen und durchgängig den sinnlichen Gegenstand ›Kunstwerk‹ als veräußerlichte Fantasiebildung ansieht, an der Rezipienten wahrnehmend Ersatzbefriedigungen unbewusster Wünsche und jene milde Ausöhnung mit dem Realitätsprinzip finden können, soll dabei freilich nicht unterschlagen werden.

Phänomene spielerischen Übergangs – Die Konzeption Donald W. Winnicotts

Im Folgenden kann nicht auf die reiche Weiterentwicklung der psychoanalytischen Spieltheorie und ihre Implikationen zu kreativen Prozessen im einzelnen eingegangen werden (vgl. hierzu Waelder, 1978; Erikson, 1937, 1978; Greenacre, 1959; Loewald, 1987; Neubauer, 1987; Solnit, 1987; Willock, 1990; Sachs, 1991; Colarusso, 1993; Kernberg, 1995), sondern ich will mich statt dessen auf die Konzepte des Übergangs- bzw. Möglichkeitsraums und des Übergangsobjekts von Winnicott (1971a) konzentrieren, da hier der Zusammenhang von Spiel, Fantasie und Kunst unmittelbar angesprochen ist. Innerhalb unseres Argumentationsgangs steht zu fragen, ob mit diesen Konzeptualisierungen jener Strang weiter zu verfolgen ist, den Freud als Anlehnung der Fantasie an reale Objekte sinnlicher Erfahrung zwar nannte, jedoch nicht weiter ausgeführt hat.

Die Konzepte des Übergangs- bzw. Möglichkeitsraums und des Übergangsobjekts stehen zunächst einmal im Zentrum der Winnicottschen Entwicklungspsychologie, sind darin gleichsam die Schaltstellen bzw. Vermittlungsorgane einer fortschreitenden subjektiven Differenzierung zwischen Ich und Nicht-Ich, zwischen Subjekt und Objekt, zwischen innerer und äußerer Realität. Innerhalb eines intermediären Bereichs sind Übergangsobjekte bzw. allgemein Übergangsphänomene situiert, durch die vermittelt Subjektivität – gedacht als wirkliche Beziehungsfähigkeit – allererst sich konstituiert:

Ich habe die Begriffe ›Übergangsobjekte‹ und ›Übergangsphänomene‹ eingeführt, um einen ›*intermediären* Raum‹ zu kennzeichnen, den Erlebnis- und Erfahrungsbereich, der zwischen dem

Daumenlutschen und der Liebe zum Teddybär liegt, zwischen der oralen Autoerotik und der echten Objektbeziehung (Winnicott, 1953, S. 11).

Die Entwicklung dieses intermediären Bereichs mit Übergangsobjekten (Puppen, Teddy, Decke oder Deckenzipfel etc.) und allgemeiner: Übergangsphänomenen (z. B. das Lallen des Säuglings und das sich-in-den-Schlaf-Singen) gehört schon *nicht mehr* der von Freud (vgl. 1900a) angenommenen Stufe der »halluzinatorischen Wunscherfüllung« (S. 571) bzw. »Wahrnehmungsidentität« (S. 607) an und *noch nicht* jenem Stadium der Anerkennung der Außenwelt, die eine Differenzierung von subjektivem Erleben und objektiver Realität voraussetzt und von Freud entsprechend als »Denkidentität« (ebd.) bezeichnet wird. Die zunächst mit Hilfe der hinreichend einfühlsamen mütterlichen Aktivität aufrecht erhaltene *vollkommene Illusion*, selbst Schöpfer seiner eigenen Welt, omnipotenter Ermöglicher der eigenen Bedürfnisstillung zu sein, wird auf dieser Stufe zu einer *eingeschränkten Illusion*, von der das Kind aktiv Gebrauch macht. Eben diese Aktivität im Verhältnis zwischen Innen und Außen wird vermittelt über das Übergangsobjekt, das

kein inneres Objekt [ist] (womit ja etwas Psychisches gemeint ist) – es ist ein Besitz, und trotzdem (aus der Sicht des Kindes) kein äußeres Objekt. [...] Das Übergangsobjekt steht weder unter magischer Kontrolle wie das innere Objekt, noch stellt es äußere Kontrolle dar, die der realen Mutter zukommt (Winnicott, 1953, S. 19f.).

In eben diesem Zwischen- oder intermediären Bereich sieht Winnicott die Wurzeln der *Symbolisierung* angesiedelt, welche auf der Differenzierung von Wahrnehmung und Vorstellung, zwischen innerer und äußerer Realität ebenso basiert wie sie diese hervorbringt.

Wenngleich Winnicott das erste Auftreten der von ihm beschriebenen Phänomene zwischen dem 4. und 12. Lebensmonat ansiedelt, so misst er diesem Bereich – neben oder besser zwischen dem der inneren und der äußeren Realität – eine außerordentliche Bedeutung für die Potenzialität

des Spielens und »einen bedeutsamen Anteil an Kunst und Religion« im Leben des Erwachsenen zu (Winnicott, 1953, S. 12). Für Winnicott (1971b, S. 63) besteht in der Tat »eine direkte Entwicklungsfolge von Übergangsphänomenen [sic!] zum Spielen, vom Spielen zum gemeinsamen Spielen und von hier zum kulturellen Erleben«. »Ich nehme an, dass Kulturerfahrungen sich direkt aus dem Spiel ableiten, und zwar aus dem Spiel derjenigen, die noch nie von Spielregeln gehört haben« (Winnicott, 1967, S. 116). Häufig verwendet Winnicott (ebd., S. 63; 1967, S. 112) die Ausdrücke ›Spielbereich‹, ›Spiel‹ oder ›Spielen‹ synonym mit ›Übergangsbereich‹ oder jenem oben beschriebenen besonderen ›Gebrauch‹, den Kinder von der Illusion mittels Übergangsobjekten machen können. Es ist insofern nur richtig zu formulieren, dass es Winnicott zufolge gerade das Spiel und der Zustand des Spielens ist, wodurch jener besondere Bereich zwischen subjektiver innerer und objektiver äußerer Realität gekennzeichnet ist, der sich durch den Umgang mit Übergangsobjekten und -phänomenen vermittelt. Ich zitiere noch einmal Winnicott (1967, S. 112), der diese Gleichsetzung explizit ausdrückt: »Wenn wir Zeugen werden, wie sich ein Kind mit einem Übergangsobjekt als erstem ›Nicht-ich‹-Besitz beschäftigt, erleben wir, wie es überhaupt zum ersten Mal ein Symbol verwendet und zugleich seine erste Spielerfahrung macht«.

Und ebensolche Phänomene des Erlebens, die sich weder in einem nur intrapsychischen Innen, noch in einem extrapsychischen Außen lokalisieren lassen, werden nicht im weiteren Fortgang der Entwicklung gleichsam abgestreift, sondern konstituieren die weite Sphäre der Kultur: »Kulturelles Erleben ist lokalisiert in einem schöpferischen Spannungsbereich zwischen Individuum und Umwelt [...]. Dasselbe gilt für das Spielen. Kulturelles Erleben beginnt mit dem kreativen Leben, das sich zuerst als Spiel manifestiert« (Winnicott, 1967, S. 116). Wenn Spielen wesentlich über Phänomene des Übergangs konstituiert ist und gleichzeitig das Spiel die Grundform kreativer Kulturteilhabe darstellt, dann ergibt sich daraus die Schlussfolgerung, dass der Raum der Kultur, zu dem ja die Wahrnehmung von Kunst als vorzügliche, verdichtete Situation gehört, dass also ästhetisches Erleben² in einem psychologischen Sinn an der Innen-Außen-Grenze des Subjekts arbeitet und Subjektivität ›erzeugt‹, indem es

diese für das Realitätsprinzip an sich unverzichtbare Grenze »übergangsweise durchlässig« macht und damit das Subjekt zum spielerischen Vollzug aufruft, sie allererst und immer wieder neu zu ziehen.

An dieser Stelle kann der Hinweis nicht fehlen, dass es sich bei dieser spielerischen Aneignung, als die Winnicott erwachsene ästhetische Praxis kennzeichnet, mitnichten um Selbstverständliches handelt, sondern um ein ebenso erworbenes wie prekäres Vermögen. Das Scheitern nämlich der frühkindlichen Erfahrung im intermediären Bereich mit Übergangsobjekten, das auf eine nicht ausreichend gute Bemutterung bzw. auf eine ungenügende Präsenz der primären Bezugsperson verweist, hat weitreichende Auswirkungen auf die Möglichkeit des Spiels, der erwachsenen Kreativität und auf die Symbolisierungsfähigkeit überhaupt: »Mangelnde Vertrauenswürdigkeit oder Objektverlust bedeuten für das Kind einen Verlust des Spielbereichs und damit den Verlust eines bedeutsamen Symbols« (Winnicott, 1967, S. 118).

Auch wenn Winnicott mit seinem Konzept von Kreativität ganz explizit einen viel weiteren Bereich anspricht als etwa den der Kunst und damit nichts weniger meint als ein in frühen Mutter-Kind-Interaktionen wurzelndes, sich auf alle Lebensbereiche beziehendes schöpferisches Vermögen³, so wird allemal eine ganz ähnliche Bedingtheit erwachsener kultureller Erfahrungen durch das Kinderspiel formuliert. Während hingegen bei Freud sich die lustvolle Fantasie an die wahrgenommene Wirklichkeit anlehnt und diese spielerisch umschafft, postuliert Winnicott einen eigenen dritten Erfahrungsbereich dazwischen und gibt damit dem Spielen nicht mehr die vom Trieb her gedachte Bedeutung einer Enklave des Lust- innerhalb des Realitätsprinzips, sondern die eines fortwährend wirksamen Scharniers zwischen innerer und äußerer Wirklichkeit. Denkt Freud das Spiel letztlich vom Motiv ökonomischer Aufwandsersparnis her, des Aufschubs unlustvollen psychischen Materials, der Suspension unmittelbaren Triebdrucks – und damit strikt innerhalb der Sphäre von Lust und Befriedigung innerer Triebziele in einer dafür verfügbaren, gewährenden äußeren Welt, so verschiebt sich der Fokus bei Winnicott unübersehbar: Ursprung, Kern und Zielmarke spielerischen und künstlerischen Verhaltens sind Akte der Konstituierung von

Subjektivität überhaupt. Den Unterschied zu Freud bringt Winnicott (1971b, S. 64) selbst klar zum Ausdruck:

Mit Spielen ist immer Erregung und Wagnis verbunden. Dieses Merkmal ist nicht auf Triebregungen zurückzuführen, sondern auf das Wagnis, das entsteht, wenn in der Vorstellung des Kindes Subjektives (mit Halluzinationen Vergleichbares) und objektiv Wahrgenommenes (die wirkliche, erlebbare Realität) zusammenwirken.

Dieser gewichtige Unterschied soll nicht überblenden, dass Freud und Winnicott gleichermaßen die psychische Bedeutung der konkreten dinglichen Präsenz der Spiel- und Kunstgegenstände betonen, die an der Grenze von Anlehnung bzw. Übergang situiert sind, fremd und eigen, vorgefunden und verfügbar zugleich. Deutlich sollte geworden sein, dass es diese Polarität ist, die jenen Spiel-Raum erzeugt, der sowohl eine einzig nach innen gewendete Fantasiebetätigung als auch eine ans Außen fixierte Faktizität negiert, indem sich beide Konstituenten in einem eigens dafür offenen Raum des Ästhetischen durchdringen.

Der Möglichkeitsraum – Die Konzeption Thomas H. Ogdens

Ogdens Versuch, einige zentrale Konzeptionen Winnicotts zu reformulieren und »in einer von Winnicott nicht verwendeten Sprache neu zu durchdenken« (Ogden, 1997a, S. 3), kann helfen, den Anschluss psychoanalytischer Konzeptbildung an eine Theorie ästhetischer Erfahrung ein Stück weit voran zu bringen.

Ogden geht es vor allem darum, dasjenige, was bisher als spielerische Erfahrung des Übergangs dargestellt worden ist, zu begreifen als dialektischen Prozess zwischen Fantasie und Realität, der »eine zentrale Rolle [spielt] in der Erschaffung von Subjektivität« (Ogden, 1997a, S. 5). Mit Winnicott von einer »Periode des frühesten Bewusstwerdens von Getrenntheit« (ebd., S. 6) ausgehend, formuliert er das Verhältnis von Mutter-Kind-Einheit und Getrenntsein als widersprüchlich-dialektisches, in dem – günstigenfalls – jeder Pol den anderen »hervorbringt und prägt«

und ein »Getrenntsein in der Einheit« zugleich besteht mit einer »Einheit im Getrenntsein« (ebd., S. 7). Dieser Zustand ist gebunden an die »Fähigkeit, einen psychologischen dialektischen Prozess aufrechtzuerhalten« (ebd.) und findet sein Symbol im Übergangsobjekt. Die räumliche Metaphorik Winnicotts wird dialektisch reformuliert, und gemeint ist vermutlich Folgendes: Ein vom Kind/Säugling erfahrener Widerspruch zwischen benötigtem/ersehnten Einssein und erfahrenem Getrenntsein aufgrund der notwendig scheiternden Empathie in jeder Mutter-Kind-Beziehung wird aufgehoben in einem prozessualen Erleben in der Zeit, welches zeitweise Zustände von Trennung als Teil einer Beziehung, d. h. Einssein, auffassen kann und andererseits die Erfahrung von Einssein als Begegnung zweier Getrennter. Durch ihre Vermittlung im Prozess haben sich beide Komponenten verändert, und ihre jeweilige Veränderung erlaubt ihre Integration in jenem »psychologischen dialektischen Prozess«, indem wiederum das Übergangsobjekt eine zentrale Rolle spielt: »Das Übergangsobjekt ist ein Symbol für dieses Getrenntsein in der Einheit und der Einheit im Getrenntsein« (ebd.).

Die Frage ist, in welchem Sinn Übergangsobjekte als Symbole bezeichnet werden können bzw. für wen sie symbolische Funktion haben. Für einen äußeren Betrachter verweist der kindliche Gebrauch eines Übergangsobjektes auf (sprich: symbolisiert) eine veränderte kindliche Organisation. Für dieses selbst kann es jedoch vorerst nur das Mittel zum Erwerb der symbolischen Funktion sein; das Übergangsobjekt vermittelt exakt den Übergang vom präsymbolischen zum symbolischen Erleben, indem es die sinnlich-konkrete Handhabung eines erst später rein psychischen Prozesses erlaubt: »Das Übergangsobjekt ist das Kind (die omnipotent hergestellte Erweiterung seines Selbst) und zugleich nicht das Kind (ein Objekt, von dem es entdeckt hat, dass es außerhalb seiner omnipotenten Kontrolle liegt)« (Ogden, 1997a, S. 7). Auf der anderen Seite dieses »Übergangs« von dem sich auflösenden Einssein steht laut Ogden ein »Dreisein«, eine Auffaltung des Undifferenzierten in ein Bewusstsein und Subjektivität ermöglichendes Gefüge von drei Positionen. Diese sind:

[D]as Symbol (ein Gedanke), das Symbolisierte (worüber nachgedacht wird) und das interpretierende Subjekt (der Denker), der seine eigenen Gedanken hervorbringt und seine eigenen Symbole interpretiert. [...] Die Differenzierung von Symbol, Symbolisiertem und deutendem Subjekt schafft die Möglichkeit der Triangulierung, innerhalb derer [sic!] Raum geschaffen wird (Ogden, 1997a, S. 7).

Die Räumlichkeit dieses potenziellen oder Möglichkeitsraums konstituiert sich triangulär, die Mutter-Kind-Einheit wird aufgelöst in die Dreiheit von Mutter, Kind und jenem Beobachter von Mutter und Kind, der das symbolfähige Kind selbst sein kann und sich so als Subjekt ›Kind‹ auf die Objekte ›Mutter‹ und ›Kind‹ beziehen kann. Das entstehende Subjekt ›Kind‹ – so können wir es einfacher ausdrücken – erfährt sich (und erfährt sich ausschließlich) vermittels seiner Beziehung zum Objekt ›Mutter‹ und erfährt seine Mutter ausschließlich vermittels ihrer Beziehung zu sich als Objekt ›Kind‹.

Dieser dialektischen Klärung des Winnicottschen Konzepts des Möglichkeitsraums fügt Ogden verschiedene Schicksale seines Scheiterns bzw. Formen der Psychopathologie des potenziellen Raumes an. Jeweils handelt es sich um ein Zerschneiden des dialektischen Verhältnisses zwischen Fantasie und Realität, so dass entweder das eine dem anderen untergeordnet wird oder aber beide strikt voneinander getrennt gehalten werden müssen und je nach diesen Ausgängen in Wahn, Zwang oder Perversion einmünden. In all diesen Fällen bricht die Spielpotenz zusammen, werden die Objekte in Ermangelung eines Subjekts bzw. einer subjektiven Position, von der aus sie wiederum als Subjekte gedacht werden können, zu einem »Ding[.] an sich« (Ogden, 1997a, S. 14).

Dass ›Spiel‹ also, jene prozessual übergängige Position der Dreiheit, ist ein verlaufsformiges Verhalten mit Objekten im intermediären Bereich zwischen Realität und Fantasie, welches eigene Subjektivität wie jene der Objekte hervorzubringen vermag. Dies ist der Ansatz für eine Verwendung des Konzepts auf den Bereich ästhetischer Rezeptionserfahrung.⁴

Kunstwerke erfordern nicht notwendig aber erlauben – so die These, der wir im Folgenden anhand eines Transkripts aus unserer Forschungserfahrung nachgehen – in ihrem Angeschautwerden das Spiel mit ihnen als Übergangsobjekte, wobei jene dritte Position auftaucht, eingenommen, verloren und wieder errungen wird und in einer Situation der Verdichtung also eine spielerische Be- und Durcharbeitung erfolgen kann. Was hieße dies genauer? Nicht nur äußerlich wäre zu folgern, dass das Kunstwerk ein Gegenstand der Wahrnehmung und der Fantasie gleichermaßen sein soll, als Übergangsobjekt ein Objekt des wahrnehmenden Fantasierens und fantasierenden Wahrnehmens, labil an der Grenze von Innen und Außen situiert und nie gänzlich in die eine oder andere Richtung kippend. Sondern weiter und mehr inhaltlich: Dass jene anschauende Beziehung zwischen zwei Objekten durch das anschauende Subjekt beobachtet und dadurch imaginär zu einer zwischen zwei Subjekten werden kann, in der das künstlerische Gegenüber als (Quasi-)Subjekt⁵ berücksichtigt und zum Symbol dieser besonderen Anschauung wird.

Die qualitative Erforschung von Bildbetrachtungen

Gegenstand unseres Forschungsprojektes ist die jeweils individuell sich entfaltende visuelle Dynamik in Betrachtungen zeitgenössischer bildnerischer Kunst. Wir nehmen an, dass die präzise qualitative Analyse des sich anlässlich der Betrachtung eines Werks ergebenden Imaginationsflusses bestimmte Strukturen bzw. Charakteristiken zutage fördert, die sich in interessanter Weise auf die Theorie ästhetischer Erfahrung rückbeziehen lassen. Der bewusst offen angelegte, durch den Wahrnehmungsprozess strukturierte Imaginationsfluss lässt sich mittels der Methode des lauten Denkens (vgl. Zurek, 1979, S. 176ff.) adäquat erfassen.

Die ProbandInnen wählen ihr Kunstwerk selbst aus, da gemäß der Annahme synkretistisch-intimer unbewusster Prozesse die spezifische Interessantheit bzw. Anziehungskraft des Bildes auf den/die Betrachter/in von entscheidender Bedeutung ist. Um die Intensität der sinnlichen Erfahrung zu erhalten, verzichten wir auf die Darbietung von Reproduktionen und besuchen stattdessen gemeinsam eine selbst gewählte Ausstel-

lung in einem Museum für moderne und zeitgenössische Kunst, die zunächst – wie gewöhnlich – durchwandelt wird. Hieraus soll nun ein und nur ein Werk ausgesucht werden, das besonders aufgefallen ist oder besonders interessiert. Der/die Proband/in wird dann gebeten, das, was ihm/ihr angesichts dieses Bildes (oder anderen Exponats etc.) in den Sinn kommt, möglichst unzensiert mitzuteilen, mithin den Gedanken- und Bilderfluss während der Beschäftigung mit dem Kunstwerk zu verbalisieren. Während dessen kann sich der Forscher vom Probanden entfernen, diesen mit dem Aufnahmegerät alleine lassen, sollte jedenfalls in den entstehenden Text nicht eingreifen.⁶

Die Aufnahmen, die typischerweise 10 bis 20 Minuten umfassen, werden transkribiert und in einer Vielzahl verschiedener Perspektiven und Prozeduren qualitativ und quantitativ ausgewertet.

Im Anschluss an das vollständig wiedergegebene Transkript eines solchen Lautes-Denken-Monologes werde ich es hinsichtlich der sich in ihm entfaltenden Prozessualität untersuchen: Inwiefern kann das Gelingen einer kunstästhetischen Erfahrung mit dem Vorhandensein/Entstehen eines potenziellen Raumes verknüpft werden, d. h. einem spielerischen Umgang mit dem Bild im oben dargestellten Sinn.

Bildbetrachtung: Das vollständige Transkript⁷ eines Lautes-Denken-Monologs

Im Folgenden handelt es sich um die Bildbetrachtung einer 48jährigen Frau, die Dipl.-Designerin und Tanztherapeutin ist und Freie Malerei studiert hat.

----- ja das Bild gelber Vorhang - spricht mich an weil -- es sich nicht so erschließt (0:30) auf den ersten Blick ----- es ist ein Raum mit Andeutung ----- wo geht es weiter hinter dem gelben Vorhang ----- (1:00) wer wohnt dort ----- rechts im Bild ist eine braune Wand wo zwei Bilder noch mal Bilder im Bild auftauchen einmal eine Tänzerin --- in schwarz-weiß ----- dadrü (1:30) daneben ein blaues Bild -einer Landschaft drauf und einer Andeu-

tung van Gogh ---- das Bild bietet Hinweise sagt aber nichts genaues - wo kommt der Schatten her auf dem Fußboden ----- Muster -- (2:00)



Matthias Weischer, ohne Titel (der gelbe Vorhang)

daneben ein blaues Bild -einer Landschaft drauf und einer Andeutung van Gogh ---- das Bild bietet Hinweise sagt aber nichts genaues - wo kommt der Schatten her auf dem Fußboden ----- Muster -- (2:00) Blumenmuster ----- das Bild ist zwischen liebevoll und - etwas robust gearbeitet gekleckst geschrabbt ge-

spachtelt (2:30) - und dann wieder liebevolle Blumenmuster also es sind auch Gegensätze drin ----- die Lampe fehlt ----- ich finde das Bild nicht schön und trotzdem - macht es mich neugierig -- (3:00) ----- neugierig auf die (Räuspern) abwesende Personen oder Person -- die sich dort aufhalten oder aufgehalten haben ----- (3:30) --- von der Bildkomposition zieht mich das Bild in den Raum rein --- irgendwie stehe ich mit drin ----- der Vorhang scheint leicht bewegt steht dahinter jemand (4:00) -- obwohl direkt dahinter ist eine glatte Fläche eigentlich kein Raum mehr ----- (4:30) --- (27 Sekunden) irgendwie zwischen trostlos und - weiß nicht was kann ich nicht genau sagen es ist ganz schwer zu fassen es ist durch die vielen Andeutungen -- wandert mein Blick immer wieder von einer Stelle von den kleinen Bildern zum Vorhang - oft bleibe ich aber auch an der Decke zu kleben (leichtes angedeutetes Lachen) die in grau (5:00) gehalten ist --- plastisch gearbeitet --- um dann wieder auf dem Blümchenfußboden zu landen ----- es gibt einfach Brüche und die Brüche machen es mir nicht leicht äh - (5:30) dem Bild zu folgen verfolge die Deckenlampe die da fehlt und sehe einen Schatten -- der von nichts kommen kann --- ja es ist spannend ----- (6:00) was bleibt ist Neugier Neugier ähm (lang gezogen) den ganzen Raum zu sehen es ist so angeschnitten dass dass ich äh gerne wissen würde wie geht es weiter --- oder um die Ecke laufen würde ansonsten ist der Raum sehr karg -- warum das Bild der gelbe Vorhang heißt --- na weil er am leuchtensten (6:30) ist vom Ganzen -- ----- bei Vorhang denke ich an Bühne - an Badezimmer --- an Verstecken spielen ----- zuziehen (7:00) - Vorhang auf ----- Gedankenpausen ----- vom Körpergefühl würde ich gerne noch näher ran gehen (7:30) als würde ich dann mehr in den Raum hinein kommen --- doch noch irgendetwas entdecken was (langes S) mir was verrät ---- immer wieder geht mein Blick zu der Tänzerin aber das liegt auch daran dass ich selber gern mit Tanz arbeite --die Tänzerin die Blümchen der gelbe Vorhang (8:00) geben für mich einen Hinweis darauf dass dort vielleicht ein weibliches We-

sen wohnt oder sich aufgehalten hat ----- keine Lampe aber
einen Schatten -- das ist das große Fragezeichen (8:30) -----
ja ich denke ohne die Elemente wäre das Bild für mich lange nicht
so spannend - mag Bilder die mir Rätsel - stellen ----- (9:00) -----
-- jetzt gehe ich noch mal ein bisschen weiter weg -----
(9:30) -- (20 Sekunden) auf jeden Fall regt es zum An zum Nach-
denken an zum Rätseln und zur Neugier ----- ja ich denke das
war es ----- (10:00) ----- (24 Sekunden) jetzt frage ich
mich habe ich was übersehen ----- bin ich irgendeinem Hinweis
nicht gefolgt -- (10:30) ----- malerisch gefällt mir am Besten die
Decke --- die farbigen Grautöne ----- der Pfeiler ----- (11:00) -----
- van Gogh und der gelbe Vorhang steht noch nicht mal van Gogh
da steht nur van G --- der Rest von Gogh ist hinter dem Bild - gelb
gelb die Farbe von van Gogh ----- (11:30) ----- (20 Sekun-
den) Lebensspuren am Pfeiler wie abgekratzt wie dran lang-
geschrappt -- schredderich --- (12:00) ---- die grüne Fläche hinter
dem Vorhang wirkt wie übermalt als wäre dadurch der Raum
weggenommen ----- eigentlich verdeckt nicht der Vorhang die
Sicht sondern die grüne Fläche verdeckt die Sicht in den weiteren
Raum oder Fenster oder was auch immer dahinter ist --- (12:30) --
----- von was könnte der Schatten sein ---- keine Ahnung -----
--- (13:00) --- es gibt da auch einen leichten Lichtkegel von der
nicht vorhandenen Lampe ----- (13:30)--- (25 Se-
kunden) Rätselbild ----- ja es gibt Fragen aber keine Antwor-
ten so ist das einfach ----- (14:00) ----- (32 Se-
kunden) mein Blick schweift immer wieder zu den beiden Bildern
rechts davon muss mich zwingen jetzt nicht in Serie (Lachen) zu
gehen weil sich dort neue Räume (14:30) auftun die mir vielleicht
noch was zusätzlich verraten ----- ich merke beim Laufen
vor dem Bild durch den Raum dass es sehr spannend ist dass sich
die Perspektive verändert je nach dem wo ich stehe (15:00) habe
ich auch wirklich eine andere Aufsicht auf den Raum ---- das
heißt wenn ich nach links wander gucke ich auch wirklich so in
den Raum das ist faszinierend gemalt (leichtes Beben der Stimme)

--- ich gehe noch mal nach rechts dann bin ich genau in der Flucht der Linie der Raumandeutung und stehe wirklich von da das ist sehr spannende Perspektive von allen Seiten (15:30) begehbar --- das ist es wahrscheinlich was mich auch reinzieht in das Bild das ich sofort drin bin ----- na gut ich bin die Figur im Raum ----- und das Geheimnis des gelben Vorhangs lässt sich nicht lüften <Ende>

Erfahrungen im Bildraum: Transkriptanalyse im Hinblick auf das Spiel der Anschauung

Zunächst fällt deutlich auf, dass die Rede der Probandin durchgängig ›am Bild bleibt‹, d. h. durch den Wahrnehmungsprozess selbst strukturiert ist und nicht etwa – was denkbar wäre und etwa im Zuge der Durchführung vieler projektiver Testverfahren gefordert ist – sich davon ablöst und als Fantasie oder Tagtraum voranschreitet. In Übereinstimmung mit der ganz überwiegende Anzahl der 40 von uns erhobenen Betrachtungen kann die Imaginationstätigkeit dieser Probandin als *wahrnehmendes Fantasieren* oder als ein *Fantasieren in der Wahrnehmung* beschrieben werden, als jene Anlehnung des Fantasierens an einen Gegenstand, die oben mit Freud (1920, S. 15) als Form des »künstlerische[n] Spielens« herausgearbeitet worden war. Es mag zunächst im pauschalen Zugriff auf das Transkript erlaubt sein, den Umgang der Probandin mit diesem Bild mit demjenigen Kontakt zu analogisieren, den ein Kind mit einem Spielzeug aufnimmt. Dieses nötigt das Kind gleichermaßen wie es ihm eröffnet, seine wunschaufgeladene Fantasietätigkeit an den Gegenstand anzulehnen, sie gemäß dessen Eigentümlichkeiten zu strukturieren und so den Widerspruch zwischen innerem Begehren und äußerer Eigenmächtigkeit und Sperrigkeit des ›Dings‹ nach Art einer Einigungssituation aufzuheben (vgl. Lorenzer, 1984, S. 155ff.).

Im Gang unserer Auswertung ging es in einer abgestuften Prozedur, die als tiefenhermeneutische (vgl. Lorenzer, 1986) sich dem latenten Gehalt der Transkripte über assoziatives Registrieren und Sammeln von Einfällen zu den einzelnen Sequenzen nähert (vgl. hierzu näher Soldt,

2007c), zunächst um eine Orientierung hinsichtlich des unbewussten Themas, das die Probandin in ihrer Betrachtung verhandelt. Spürbar war eine Atmosphäre des Unheimlichen, eines Unbekannten im Raum, das mit Schatten und einem merkwürdig anwesend Abwesenden verbunden ist. Gleichzeitig ist eine Anziehung unübersehbar, ein Hineingezogenwerden ins Bild/in den Raum, Neugier und ein gewisser Bann, der von der Rätselhaftigkeit ausgeht. Das Bild selbst wird als »zwischen liebevoll und – etwas robust gearbeitet gekleckst geschrabbt gespachtelt« (ca. 2:30) charakterisiert, es finden sich fürsorglich-zärtliche Momente einer Kontaktaufnahme sowie aggressivere, ein Einerseits-Andererseits, das auf der Ebene der Sinnlichkeit die beschriebene stockende Faszination erläutert.

Die dergestalt ambivalente Struktur von Annäherung und zwischenzeitlicher Distanzierung, Anziehung und latenter Bedrohung ließ sich aus der Perspektive des Unbewussten kenntlich machen als Involviertsein in eine Urszene-Fantasie: Imaginär nähert sich die Betrachterin mit gespannter Aufmerksamkeit einem verschlossenen Ort, der ein Geheimnis birgt, von dem sie sich ausgeschlossen fühlt. Am nächsten kommt sie dem unbewussten Fantasiegehalt eines nicht erlaubten Eindringens ca. nach der Hälfte des Transkripts:

warum das Bild der gelbe Vorhang heißt --- na weil er am leuchtensten (6:30) ist vom Ganzen ----- bei Vorhang denke ich an Bühne - an Badezimmer --- an Verstecken spielen ----- zuziehen (7:00) - Vorhang auf ----- Gedankenpausen

Eine fantasierte (kindliche) Szene von Sich-Zeigen und Versteckspielen im Badezimmer wird offenbar evoziert und sprachlich dargestellt, die Rede an dieser Stelle jedoch durch eine auffällige lange Pause unterbrochen, die diese Sequenz von den nachfolgenden Einfällen separiert. Ganz konkrete Hinweise auf diese Thematik von Ödipalität und ein unbewusst erlebtes Eindringen in ein Feld des Verbotenen liefern die Bezüge auf zwei Bilder im Bild: die Tänzerin und van Gogh. Es scheint, als sei diese Paarung im Raum anwesend-abwesend: als sei jenes weibliche Tanzen, mit dem die Probandin aufgrund ihrer eigenen tänzerischen Arbeit identifiziert ist, verbunden mit dem liebevoll Mütterlichen mancher Bildinhalte

(»weibliches Wesen«, »Blumenmuster«, »Blümchen«) so, wie die kaum wahrnehmbare Spur von van Gogh in der imaginären Gestalt eines größeren Vaters erscheint, der mit der Härte und Kantigkeit des Materials assoziiert ist.

Diese Andeutungen eines dynamischen Gehalts der Bildbetrachtung sollen zunächst ausreichen. Wir konnten bei allen von uns untersuchten Transkripten die allgemeine Forschungshypothese eindrucksvoll bestätigt finden, dass sich in Bildbetrachtungen von selbst ausgewählten Werken unbewusste Konflikte reinszenieren bzw. besser gesagt, dass es die Betrachterinnen und Betrachter sind, die die diversen visuellen, narrativen, formalen, materialen etc. Potenziale des Bildes nutzen, um ein konflikthafte inneres Geschehen imaginär zur Darstellung zu bringen. Interessanter ist freilich zu untersuchen, welchen *Umgang* die einzelnen ProbandInnen mit diesem Konflikt finden, ob es zu einer Art produktivem Durchspielen kommen kann oder ob es sich eher um ein statisches oder zirkuläres Geschehen handelt, das etwa eine bestimmte Art der Abwehr fixiert. Hier ergeben sich über die verschiedenen Transkripte hinweg erhebliche Unterschiede.

Hier will ich mich nun vor dem Hintergrund des oben theoretisch Erörterten dem Umgang zuwenden, den die Probandin mit dem skizzierten konflikthafte Geschehen findet und mich dabei auf Aspekte jenes Subjekt-Objekt-Verhältnisses konzentrieren, die im Zentrum der Thematik von Übergangs- und Möglichkeitsraum steht.

Die Betrachterin beginnt ihre Bilderfahrung mit jener Spaltung, die dem Bildlichen selbst inhärent ist und deren Bearbeitung bzw. Auflösung wir als »Aufgabe« ästhetischer Erfahrung hier mit der dialektisch formulierten Problematik des Möglichkeitsraumes in Beziehung setzen können. Es handelt sich zunächst um die Spaltung des Bildes in Medium und Objekt der bildlichen Darstellung, welche im Deutschen beide als »Bild« angesprochen werden, z. B. im Französischen aber als *tableau* und *image* unterschieden (vgl. Sachs-Hombach & Schürmann, 2005, S. 117) und im Englischen (z. B. von Mitchell, 1994) in *picture* und *image* differenziert werden können.⁸ Bilder sind immer zugleich jene materiell gearbeiteten Gegenstände und jenes Idelle, das sie uns zeigen. Mit dieser eher forma-

len Differenzierung hängt aber eine Spaltung des Erlebens zusammen, die Didi-Huberman (1999) beschreibt als eine zwischen Tautologie und Glauben: Entweder der/die Betrachter/in nimmt das Bild als ein Bild und sonst nichts und sieht weitere Fragen nach dem merkwürdigen ontologischen Status von Bildern als gegenstandslos an; oder aber er/sie würde gleichsam gläubig in der/die Wahrnehmung versinken, nicht wie im ersten Fall die ›Tiefe‹ des Bildes zugunsten seiner Gemachtheit, sondern umgekehrt seine Medialität zugunsten einer imaginären Leibhaftigkeit verleugnen.

ja das Bild gelber Vorhang - spricht mich an weil -- es sich nicht
so erschließt (0:30) auf den ersten Blick ----- es ist ein Raum mit
Andeutung ----- wo geht es weiter hinter dem gelben Vorhang --
---- (1:00) wer wohnt dort

Zu Beginn bezieht sich die Probandin auf »das Bild gelber Vorhang«. Es, das eigentlich keinen Titel hat, bekommt einen Namen, ist hier ein Ding, eine ›Sache der Darstellung‹, die aber aufgrund bestimmter Eigenschaften des Sich-Entziehens, Verbergens und Andeutens doch (an-)sprechend sein kann. Dann wechselt gleichsam die Perspektive, die Probandin begibt sich auf die andere Seite der Spaltung, indem sie sich darauf einlässt, den Raum für real zu nehmen. Sie spricht, als könnte es tatsächlich »hinter dem gelben Vorhang« weiter gehen und als könnte jemand dort wohnen. Wenn ich dies nun vor dem Hintergrund der Ogdenschen Überlegungen zum (Zerbrechen des) dialektischen Verhältnisses von Realität und Fantasie deute, hier als punktuelle Unterordnung der Realität unter die Fantasie, dann sollte klar sein, dass es sich innerhalb des Transkripts um *Phasen der Wahrnehmung* handelt und nicht etwa um die von Ogden (1997a, S. 14) beschriebenen Formen der »Psychopathologie des potenziellen Raumes«.

Wenn die Probandin sagt, »das Bild bietet Hinweise sagt aber nichts genaues - wo kommt der Schatten her auf dem Fußboden«, dann verweist dies auf einen ganz ähnlichen Wechsel zwischen einer Position, die das Bild als – wenngleich ›sprachbegabtes‹ – Darstellungsmedium aufgreift und einer Position, die innerhalb des bildlichen Raums situiert

scheint und mit Didi-Huberman (1999) als eine des Glaubens bezeichnet werden könnte: Der Schatten ist nicht etwa so oder so gemalt oder hat nicht etwa innerhalb des Bildes diese oder jene Bedeutung, sondern er scheint im Erleben der Probandin ganz real bzw. kommt er irgendwoher, es gibt mit dem Schatten ein Etwas, das in den Bildraum, den die Probandin bereits betreten zu haben scheint, eindringt. Dies fügt sich ein in die obige personale Perspektive einer psychoanalytischen Deutung, derzufolge das Gefüge von Bildelemente im Verhältnis zum/r Betrachter/in sich auf Objektbeziehungskonstellationen ›übertragen‹ lässt, weil in der Wahrnehmung selbst Übertragung wirksam ist. Im Element eines quasi-realen Schattens, der nach der Ogdenschen Diktion einem »Ding an sich« (1997a, S. 14) entspräche, inszeniert sich eine Art ödipales Miniaturdrama um einen strafenden bedrohlichen Dritten.

Die mit Freud aufgeworfene Frage, was denn hier am Unlustvollen Lust macht, wie Unheimliches in erregende Spannung überführt wird, führt zwanglos zur Thematik des Übergangs und jener dialektischen Transformation einer Einheit in eine Dreiheit, die Ogden in diesem Zusammenhang als Kern von Subjektivität und Symbolizität ausgemacht hat. Das oben an zwei Beispielen dargestellte Kippen zwischen imaginärer Präsenz und artifizieller Bildlichkeit dokumentiert einen Übergang, lässt das Bild-Objekt selbst ein Übergangsobjekt sein, das unentscheidbar zwischen Teilhabe und Getrenntheit situiert ist. Anders als in der kindlichen Situation mit dem Teddy geht es hier jedoch nicht um die Frage, ob das Bild noch zum eigenen Selbst gehörte oder schon zur Außenwelt; sondern vielmehr ist es der Ort der Probandin, der in Bezug zur Räumlichkeit des Bildes fraglich wird: Steht sie *vor dem Bild eines Raumes* oder befindet sie sich *in einem bildlichen Raum*? Damit hat sich die Konstellation gegenüber dem frühkindlichen Umgang mit einem Übergangsobjekt verändert, ohne aber damit seine Geltung verloren zu haben. Das Einssein, von dem Ogden spricht, muss im Kontext der erwachsenen Kunstbetrachtung gleichsam neu justiert werden: Dass die Probandin sich unmittelbar in einen bildlichen Raum versetzt sieht, setzt voraus, dass sie sich als Subjekt längst konstituiert hat und Räume, Objekte, Dinge vor dem Hintergrund einer symbolischen Funktion und Triangula-

rität differenzieren kann. Das Bild bzw. Bildlichkeit stellt die mit Winnicott und Ogden formulierte Aufgabe der Subjektivität auf eine neue Ebene: die Ebene der Medialität von Erfahrung. Die Betrachterin muss erlebend erkennen, dass der wahrgenommene Raum nicht real ist, ohne seine Quasi-Realität über Bord zu werfen; sie muss aus dem Einssein einer geteilten Räumlichkeit zu jener Dreiheit gelangen, die die erlebte Wirklichkeit als erzeugte reflektieren kann, indem sie nicht nur den Raum, sondern gleichzeitig sich als in Beziehung zum Bild wahrnehmen kann. Eben dann, wenn jemand es schafft, eine Antwort auf den immer wieder neu sich stellenden immanenten Bildwiderspruch zwischen *tableau* und *image* zu finden, würde diese Lösung gleichsam als die selbstgeschaffene Regel fungieren, die für Spielen Voraussetzung ist. Hier setzt die Rede von der ästhetischen Erfahrung an, die als moderne kunst-ästhetische allerdings – wie zu zeigen sein wird – immer bedroht ist, immer wieder Übergänge schaffen muss und jene Position des Dritten nicht ein für allemal innehat.

Schauen wir aber zunächst, wie die Probandin die eigene Beobachterposition aufbaut, aus der Einheit ›Subjekt-im-Raum‹ heraustritt, um auf das Erlebte zu reflektieren:

das Bild ist zwischen liebevoll und - etwas robust gearbeitet gekleckst geschrabbt gespachtelt (2:30) - und dann wieder liebevolle Blumenmuster also es sind auch Gegensätze drin ----- die Lampe fehlt ----- ich finde das Bild nicht schön und trotzdem - macht es mich neugierig -- (3:00) ----- neugierig auf die (Räuspern) abwesende Personen oder Person -- die sich dort aufhalten oder aufgehalten haben ----- (3:30) --- von der Bildkomposition zieht mich das Bild in den Raum rein --- irgendwie stehe ich mit drin

Die Betrachterin kommt auf das Bildliche des Bildes, seine Machart und Charakteristik zu sprechen. Entscheidend ist hier aber, dass die unheimliche Dynamik des Bildinnenraums nicht einfach distanzierend abgewiesen wird, sondern als Fantasie auf der Ebene einer (neuen) Bildobjektbeziehung dialektisch aufgehoben wird: Zum Bild war der Künstler liebevoll und brutal zugleich, die Lust an diesen Vollzügen zeigt sich auf der

Ebene des Sprechens der Probandin lautlich: »gekleckst geschrabbt gespachtelt«. Und dann ist das Bild – nicht mehr der Raum als vermeintlich realer – zu ihr so und so: unschön und neugierig machend. Wieder kippt hier kurz die Perspektive, wenn die Probandin im Nominativ von »Personen« spricht, »die sich dort aufhalten«. Dass sie aber beide Aspekte gleichsam einklammert, indem sie von »abwesenden« Personen spricht, die sich im Raum doch nicht aufhalten, sondern eher »aufgehalten haben«, rückt die symbolische Perspektive einer abwesenden Anwesenheit ein, der Aktivität eines Dritten, Zeigenden: »von der Bildkomposition zieht mich das Bild in den Raum rein«. Die Probandin benennt das Bild als Gemachtes als dasjenige, was gerade die Wirkung des Sich-im-Raum-Fühlens ausmacht, sie kann sich als Subjekt »Betrachterin« auf die Objekte »Bild« und »Betrachterin« beziehen und findet eine Position: »irgendwie stehe ich mit drin«.

Wenn es hier gerade das Adverb »irgendwie« ist, das die vermittelte Realität der symbolischen Bezugnahme anzeigt: die Probandin bezieht die Wahrnehmung des Darinseins prinzipiell auf eine Weise des Zustandekommens, dann geht dieser Spielraum anschließend wieder verloren:

der Vorhang scheint leicht bewegt steht dahinter jemand (4:00) --
obwohl direkt dahinter ist eine glatte Fläche eigentlich kein Raum
mehr ----- (4:30) --- (27 Sekunden) irgendwie zwi-
schen trostlos und - weiß nicht was kann ich nicht genau sagen es
ist ganz schwer zu fassen.

Erst »scheint« noch der Vorhang bewegt, dann aber »steht dahinter jemand«, was dann wieder verneint wird im Erkennen der Unmöglichkeit von Raum, im traurig, sprach- und fassungslos machenden Verlust jenes Spielraums, den sie zuvor gerade gewonnen hatte. Die Möglichkeitsform wird zur Wirklichkeitsform, wendet sich in Unmöglichkeit und mündet in ein Stocken der Imagination. Die spürbare Angst der Probandin vor dem Schattenmann hinter dem Vorhang verweist auf eine Kippbewegung, einen Übergang zurück zur Einheit bzw. Unmittelbarkeit des erlebten Raums, der auf einen unbewussten Wunsch zurück gehen muss. Ist es auch die spezifische Malweise Matthias Weischers, die eine kompe-

tente Orientierung im Raum und zwischen Dargestelltem und Darstellendem unterhöhlt, indem etwa bei der Fläche ›hinter‹ dem Vorhang unklar ist, ob sie überhaupt zum illusionären Bildraum gehört oder doch zur Sphäre der mit Farbmateriale bearbeiteten Leinwand, so muss dieser technisch vermittelten (Zer-)Störung des potenziellen Raums eine innere Dynamik der Probandin entgegen kommen. Dies wäre nicht als bloßer Verlust, als abstrakte Negation, sondern im Sinn einer dialektischen Negation zu formulieren, die im Verlust einen Gewinn beinhaltet: Die errungene reflexive Distanz erlaubt im Gegenzug, wieder jene Intensität aufzunehmen, die nur der wirkliche begehrlche Blick hinter den Vorhang erzeugen kann. Das Spiel der künstlerischen Erfahrung – zumal im Kontakt mit zeitgenössischer Kunst – wäre demnach eine prekäre Position, die stets wieder neu zu erringen ist. Anders gesagt: Die Antwort auf die Frage, was ein Bild ist, das Ausloten seiner ihm eigenen »ikonischen Differenz« (Boehm, 2004; vgl. im Kontext psychoanalytischer Bildtheorie Schneider, 2007), ist in der Betrachtung ein tendenziell krisenhaftes prozessuales Geschehen.

Die folgende Sequenz aus dem Transkript macht deutlich, dass von einem bloßen Hin- und Herkippen zwischen den Positionen gleichwohl nicht die Rede sein kann. Die Probandin gelangt nämlich sehr schnell wieder zurück zu einer selbstreflexiven Beobachtung ihrer Involviertheit und beschreibt so eine ›Bildobjektbeziehung‹:

es ist durch die vielen Andeutungen -- wandert mein Blick immer wieder von einer Stelle von den kleinen Bildern zum Vorhang - oft bleibe ich aber auch an der Decke zu kleben (leichtes angedeutetes Lachen) die in grau (5:00) gehalten ist ---- plastisch gearbeitet ---- um dann wieder auf dem Blümchenfußboden zu landen ----- es gibt einfach Brüche und die Brüche machen es mir nicht leicht äh -- (5:30) dem Bild zu folgen verfolge die Deckenlampe die da fehlt und sehe einen Schatten -- der von nichts kommen kann --- ja es ist spannend

Der Blick bewegt sich wie fliegend durch den Bildraum, wird aber als solcher reflektiert und auf einzelne Bildeigenschaften (»plastisch gearbei-

tet«) bezogen. Dabei bezieht die Probandin nun auch die Widersprüche der Bildgestaltung mit ein, die sich ihrem Blick als Hindernis in den Weg zu stellen scheinen (»die Brüche machen es mir nicht leicht äh – dem Bild zu folgen«) und treibt so die Reflexion eine Stufe weiter auf die Ebene der gestörten Einheit bzw. jener visuellen Beziehungsabbrüche im Raum, die die reflexive Aktivität der Probandin allererst evozieren. Aus der Position der von einem unheimlichen Schatten Verfolgten wird sie vermittelt ihres Blickes zur Verfolgenden, bezieht sie sich als Subjekt auf ein abwesendes Objekt als ›die‹, »die da fehlt«. Wenn es oben im Modus einer direkten Tatsächlichkeit geheißen hatte, »wo kommt der Schatten her«, dann sagt die Betrachterin hier: »und sehe einen Schatten -- der von nichts kommen kann --- ja es ist spannend«. Im Schutz der indirekten Rede wird das Unheimliche ausgedrückt und kann als »spannend« empfunden und ausgehalten werden; dass es unbewusst die Probandin selbst ist, die etwas zum Verschwinden bringen möchte. Der Schatten ohne Objekt kann in diesem Sinn als Wiederkehr des Verdrängten verstanden werden, des verdrängten Wunsches nach Beseitigung eines als bedrohlich erlebten Objekts.

Was ich mit der Durchdringung der Freudschen trieb- mit der objektbeziehungstheoretischen Perspektive Winnicotts und Ogdens zeigen möchte, ist Folgendes: Durchgängig durch die gesamte Entwicklung, auch im fortgeschrittenen Feld der Ödipalität, kommt es zu Erlebnismodalitäten des ›Einssein‹, bei denen die symbolische Repräsentanz des Dritten infolge intensiver Affekte und einer Dominanz des Unbewussten suspendiert ist. Jede neurotische Involviertheit bringt die dialektische Prozessualität und Reflexivität des Subjekts (punktuell) zum Erliegen, provoziert mithin deren Wiedererringung, so dass die spielerischen Phänomene des Übergangs mitnichten für die frühesten Formen von Beziehung und Subjektivität reserviert sind. Dadurch, dass aber die Objektwelt in vielfachen Begriffen vorhanden und elaboriert ist und bleibt, erscheinen Verluste triadischer Reflexivität anders jene Zustände vor ihrer Entwicklung *in* der Sprache.

Ich kürze den Gang durch das Transkript mit seinen Wechseln zwischen den beschriebenen Positionen etwas ab: Immer wieder durchdrin-

gen sich Darstellungs- und Materialebene, reflektieren so den quasi-real erlebten Bildraum als erzeugten:

Lebensspuren am Pfeiler wie abgekratzt wie dran langgeschrappt -
- schredderich --- (12:00) ---- die grüne Fläche hinter dem Vorhang wirkt wie übermalt als wäre dadurch der Raum weggenommen ----- eigentlich verdeckt nicht der Vorhang die Sicht sondern die grüne Fläche verdeckt die Sicht in den weiteren Raum oder Fenster oder was auch immer dahinter ist.

Dass im wiederholten Durchspielen dieser Phänomene des Wahrnehmungsübergangs das Potenzial eines Durcharbeitens steckt, durch das schließlich das im Raum passiv Erfahrene oder besser: die passive Erfahrung des Raums als selbständige Erzeugung des Raums und Selbsterzeugung im Raum verstanden werden kann, zeigt der Schlussabschnitt des Transkripts:

ich merke beim Laufen vor dem Bild durch den Raum dass es sehr spannend ist dass sich die Perspektive verändert je nach dem wo ich stehe (15:00) habe ich auch wirklich eine andere Aufsicht auf den Raum ---- das heißt wenn ich nach links wander gucke ich auch wirklich so in den Raum das ist faszinierend gemalt (leichtes Beben der Stimme) --- ich gehe noch mal nach rechts dann bin ich genau in der Flucht der Linie der Raumandeutung und stehe wirklich von da das ist sehr spannende Perspektive von allen Seiten (15:30) begehbar --- das ist es wahrscheinlich was mich auch reinzieht in das Bild das ich sofort drin bin ----- na gut ich bin die Figur im Raum ----- und das Geheimnis des gelben Vorhangs lässt sich nicht lüften <Ende>.

Ihr eigener Standpunkt, ihr Blick ist es, so kann man diese Äußerungen verstehen, der den Raum verändert oder erst als solchen erschafft; es ist das Potenzial ihrer eigenen Fantasie, die jene Lebendigkeit dort erscheinen lässt, die zuvor bereits auf der Ebene des Materials wiederholt thematisiert worden war. Der Raum ist als einer der Möglichkeit geschaffen, »von allen Seiten begehbar«, und diese Erkenntnis wird sogleich

umgesetzt, mit der von ihr erlebten Anziehung und Erfahrung der Präsenz verbunden. Sie selbst sei die Figur im Raum, sagt die Betrachterin, was auch heißt, dass der Schatten ihr eigener ist, dass das Unheimliche seinen Ursprung in ihr selbst hat. Mit dem Erreichen dieser eigenen subjektiven Position erhält auch das Gegenüber einen veränderten Status: »und das Geheimnis des gelben Vorhangs lässt sich nicht lüften«. Das Objekt darf in dem Moment, da das eigene Begehren reflektiert werden kann, seine Intimität und sein Geheimnis behalten, diese werden als Bedingung und Ursprung des eigenen Begehrens und der sich darauf gründenden Objektbeziehung (an-)erkannt.

Fazit

Nach dem Gesagten lassen sich verschiedene Punkte resümieren. Als Spiel der Anschauung kann zum einen mit Winnicott und Ogden jener spielerische Umgang bezeichnet werden, der im vom Bild eröffneten Raum möglich ist. In dieser Perspektive ist das Bild als eine hochgradig verdichtete visuelle Situation ein Möglichkeitsraum. Weiter gefasst kann das geschilderte Hin und Her zwischen erster und dritter Position, Einssein und Dreiheit als Spiel betrachtet werden, das Übergänge in beide Richtungen vollzieht. Ästhetische Erfahrung wäre demnach nicht linear, sondern strikt prozessual zu konzeptualisieren, Reflexivität würde errungen, immer wieder durch innere und äußere Brüchigkeit von Subjekt und ästhetischem Objekt negiert und selbst im Verlauf eines Durchspielens von Übergängen zunehmend bewusst. Deutlich sollte geworden sein, dass bei der Probandin in beiden Lesarten eindeutig von einer ästhetischen Erfahrung gesprochen werden kann. Damit ist keine Selbstverständlichkeit rekonstruiert, sondern ein besonderer Fall von Bildbetrachtung herausgearbeitet, wie sich im Kontrast zu vielen anderen Transkripten konkret zeigen ließe.

Zu resümieren ist auch die logische Verknüpfung zweier Perspektiven, die keine Alternativen hinsichtlich eines psychoanalytischen Modells ästhetischer Erfahrung darstellen: In die Betrachtung ist *immer* ein unbewusster Konflikt eingefädelt, der sich in ihr reinszeniert. Mit den Kon-

zepten des Spiels, des Übergangs, der dritten Position bzw. der Dreiheit können verschiedene Schicksale dieser Dynamik gefasst und kann errungene bzw. verlorene Subjektivität in Relation zur jeweils möglichen Reflexivität des eigenen Wünschens begriffen werden. Das Durcharbeiten und Bewusstmachen von Teilen des eigenen unbewussten Begehrens kann auf vorzügliche Weise am Modell des Bildes bzw. von Bildlichkeit erfolgen: Eine Auseinandersetzung mit dem Doppelcharakter des Bildes als Medium und Darstellung, als so und so gemachte Illusion, lässt im günstigen Fall eigene Subjektivität als (neurotisch) hergestellte Unmittelbarkeit erscheinen, birgt das Potenzial, das eigene Machen von Illusionen zu reflektieren, Fantasien als solche zu erkennen.

► Anmerkungen

- 1 Das Projekt *Konflikt im Spiel. Eine psychoanalytisch-empirische Untersuchung zur Prozessualität der ästhetischen Erfahrung* wird dankenswerterweise seit Anfang 2006 von der DFG gefördert.
- 2 Im Grunde ist hiermit der Bereich der präsentativen Symbolik (vgl. Langer, 1965) gemeint (Bilder, Geschichten, Mythen, Riten, Religion).
- 3 »Ich hoffe, der Leser wird mir einige allgemeine Ausführungen zur Kreativität gestatten, die sich nicht auf die Bedeutung von ›kreativ‹ im Sinne von Schaffen bedeutender und anerkannter Kunstwerke beziehen, sondern von ›Kreativität‹ als Tönung der gesamten Haltung gegenüber der äußeren Realität ausgehen« (Winnicott, 1971c, S. 78).
- 4 Thomas Ogden selbst hat seine hier skizzierte Lesart Winnicotts auf den Bereich der Kunst, v. a. der Dichtung bezogen (vgl. 1997b, 2004). Präzise Untersuchungen konkreter ästhetischer Rezeption sind jedoch nicht erfolgt und sind insgesamt in der Psychoanalyse rar.
- 5 Die Auffassung vom Kunstwerk als eines Wahrnehmungsobjekts mit eigener Subjektivität zieht sich als immer wieder aufgegriffener Topos durch die Geschichte der Ästhetik, erscheint dort bspw. unter den Stichworten ›ästhetischer Schein‹, ›Aura‹ oder ›Autonomie des Kunstwerks‹. Für eine Darstellung dieser Thematik verweise ich auf Menke (2003) und eigene Überlegungen an anderer Stelle (Soldt, 2006).
- 6 Möglicherweise ist das überschaubare Feld der empirischen Kunstpsychologie noch am offensten gegenüber dieser hochintrospektiven Methodik. Jedenfalls ist

neuerdings wiederholt ähnlich vorgegangen worden (vgl. etwa Dufresne-Tasse, 1989; Housen, 2001; Wetzl-Fairchild, 1991), ohne dabei freilich die Bezeichnung *Lautes-Denken-Methode* zu verwenden. Housen (2001, S. 5f.) ist nur zuzustimmen, wenn sie argumentiert, dass »the challenge is to capture the aesthetic response, in so far as possible, in its natural state, as it occurs, unguided and unperturbed. In my studies I decided that the researcher should abandon predetermined notions of what to expect in the aesthetic response. Better to capture raw samples of the aesthetic response in motion, and then hunt for patterns within those responses«. Ihr Interesse gilt den »concrete, moment-to-moment-thoughts«, »the process is really a monologue, a thinking-out-loud as the viewer struggles to make sense of the art object. Participants are asked simply to talk about anything they see as they look at a reproduction of a work of art, to say whatever comes into their minds. There are no directed questions, or other prompts to influence the viewer's process, minimizing researcher biases. Called the Aesthetic Development Interview, or ADI, the open-ended interview method provides a window into a person's thinking process«.

- 7 Die Transkription erfolgt unter Verzicht auf jegliche Satzzeichen, gibt den entstehenden Monolog ebenso »unsyntaktisch« wieder, wie er im spontanen Redefluss entsteht. Satzabschlüsse sind oft nicht eindeutig erkennbar, eine Strukturierung erfolgt aber durch Pausen, die im Transkript exakt aufgenommen sind (1 Bindestrich ~ 1 Sek. Pause).
- 8 Dieses Phänomen hat Richard Wollheim (1982, S. 192ff.) in seinen Untersuchungen zum »Sehen-in« als »Zweifachheit« (»Twofoldness«) bezeichnet: In der Bildwahrnehmung des Menschen bleiben stets die beiden zugehörigen Aspekte gleichzeitig präsent und bewusst, die Wahrnehmung des Mediums einer bildlichen Darstellung und die Wahrnehmung des Gegenstands dieser Darstellung in einem Medium. An anderem Ort (vgl. Soldt, 2007a) habe ich mich mit dieser Gleichzeitigkeitsannahme, der z. B. Gombrich (1960) im Zusammenhang mit seinen Überlegungen zum Aspektsehen widersprochen hat, ausführlich auseinandergesetzt und aus der Sicht einer psychoanalytischen Theorie der Repräsentanzwelt konzeptuell zu klären versucht.

► Literatur

- Adorno, Theodor W. (1997). *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften* 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Boehm, Gottfried (2004). Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder. In Christa Maar & Hubert Burda (Hrsg.), *Iconic turn. Die neue Macht der Bilder* (S. 28-43). Köln: DuMont.

- Bourdieu, Pierre (2002). *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Colarusso, Calvin A. (1993). Play in adulthood. *Psychoanalytic Study of the Child*, 48, 225-245
- Didi-Huberman, Georges (1999). *Was wir sehen blickt und an. Zur Metapsychologie des Bildes*. München: Fink.
- Dufresne-Tasse, Colette (1989). The psychological Effects of Art. *International Review of Education*, 28 (3), 210-233.
- Erikson, Erik H. (1937). Configurations in play – clinical notes. *Psychoanalytic Quarterly*, 6, 139-214.
- Erikson, Erik H. (1978). *Kinderspiel und politische Fantasie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Freud, Sigmund (1900). Die Traumdeutung. In ders, *Gesammelte Werke*, Bd. II/III (S. 1-642). Frankfurt am Main: Fischer.
- Freud, Sigmund (1908). *Der Dichter und das Phantasieren*. In ders, *Gesammelte Werke*, Bd. VII (S. 211-223). Frankfurt am Main: Fischer.
- Freud, Sigmund (1912-13). *Totem und Tabu*. In ders, *Gesammelte Werke*, Bd. IX (S. 1-194). Frankfurt am Main: Fischer.
- Freud, Sigmund (1914). *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*. *Gesammelte Werke*, Bd. X (S. 125-136). Frankfurt am Main: Fischer.
- Freud, Sigmund (1920). *Jenseits des Lustprinzips*. *Gesammelte Werke*, Bd. XIII (S. 1-69). Frankfurt am Main: Fischer.
- Freud, Sigmund (1925). ›Selbstdarstellung‹. *Gesammelte Werke*, Bd. XIV (S. 31-96). Frankfurt am Main: Fischer.
- Freud, Sigmund (1926). *Hemmung, Symptom und Angst*. *Gesammelte Werke*, Bd. XIV, (S. 111-205). Frankfurt am Main: Fischer.
- Freud, Sigmund (1927). *Die Zukunft einer Illusion*. *Gesammelte Werke*, Bd. XIV (S. 323-380). Frankfurt am Main: Fischer.
- Freud, Sigmund (1930a). *Das Unbehagen in der Kultur*. *Gesammelte Werke*, Bd. XIV (S. 419-506). Frankfurt am Main: Fischer.
- Freud, Sigmund (1931). *Über die weibliche Sexualität*. *Gesammelte Werke*, Bd. XIV (S. 515-537). Frankfurt am Main: Fischer.
- Greenacre, Phyllis (1959). Play in Relation to Creative Imagination. *The Psychoanalytic Study of the Child*, 14, 61-80.
- Gombrich, Ernst H. (1960). *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*. Princeton: Princeton University Press.

- Heidemann, Ingeborg (1968). *Der Begriff des Spiels und das ästhetische Weltbild der Philosophie der Gegenwart*. Berlin: de Gruyter.
- Holm-Hadulla, Rainer M. (2007). Psychoanalyse als kreativer Gestaltungsprozess. In Philipp Soldt (Hrsg.), *Ästhetische Erfahrungen. Neue Wege zur Psychoanalyse künstlerischer Prozesse* (S. 157-184). Gießen: Psychosozial.
- Housen, Abigail (2001). *Eye of the Beholder: Research, Theory and Practice*. http://www.vue.org/download/Eye_of_the_Beholder.pdf (Stand: 10.02.2007).
- Kant, Immanuel (1995). *Kritik der Urteilskraft*. In ders., *Werke*, Bd. X. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kern, Andrea (2000). *Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kern, Andrea & Sonderegger, Ruth (Hrsg.). (2002). *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kernberg, Paulina F. (1995). Die Formen des Spielens. In Österreichische Studiengesellschaft für Kinderpsychoanalyse (Hrsg.), *Studien zur Psychoanalyse* (S. 9-34). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Klotz, Heinrich (1996). *Architektur. Texte zur Geschichte, Theorie und Kritik des Bauens*. Ostfildern-Ruit: Edition ZKM.
- Langer, Susanne K. (1965). *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*. Frankfurt am Main: Mäander.
- Loewald, Elizabeth L. (1987). Therapeutic play in space and time. *Psychoanalytic Study of the Child*, 42, 173-192.
- Lorenzer, Alfred (1984). *Das Konzil der Buchhalter. Die Zerstörung der Sinnlichkeit. Eine Religionskritik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lorenzer, Alfred (1986). Tiefenhermeneutische Kulturanalyse. In ders. (Hrsg.), *Kultur-Analysen. Psychoanalytische Studien zur Kultur* (S. 11-98). Frankfurt am Main: Fischer.
- Menke, Christoph (1991). *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Menke, Christoph (2003). »Subjekt, Subjektivität«. In Karlheinz Barck et al. (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd 5 (S. 734-787). Stuttgart & Weimar: Metzler.
- Mitchell, William J. T. (1994). *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University Press.
- Neubauer, Peter B. (1987). The many meanings of play: introduction. *Psychoanalytic Study of the Child*, 42, 3-9.

- Ogden, Thomas H. (1997a). Über den potenziellen Raum. *Forum der Psychoanalyse*, 13, 1-18.
- Ogden, Thomas H. (1997b). Listening: Three Frost Poems. *Psychoanalytic Dialogues*, 7, 619-639.
- Ogden, Thomas H. (2004). *Gespräche im Zwischenreich des Träumens. Der analytische Dritte in Träumen, Dichtung und analytischer Literatur*. Gießen: Psychosozial.
- Sachs, Jerome (1991). Psychoanalysis and the elements of play. *American Journal of Psychoanalysis*, 51, 39-53.
- Sachs-Hombach, Klaus & Schürmann, Eva (2005). Philosophie. In Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.), *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden* (S. 109-123). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Schiller, Friedrich (1989). *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. In ders., *Sämtliche Werke, Bd V*. München: Hanser.
- Schneider, Gerhard (2007). Das Bild und die analytische Sitzung. Vom stummen ästhetischen Logos der analytischen Erfahrung. In Philipp Soldt (Hrsg.), *Ästhetische Erfahrungen. Neue Wege zur Psychoanalyse künstlerischer Prozesse* (S. 129-156). Gießen: Psychosozial.
- Soldt, Philipp (2003a). Konflikt im Spiel. Eine psychoanalytische Theorie des Subjekts in der ästhetischen Erfahrung. *Psychologie und Gesellschaftskritik*, 27 (2), 23-47.
- Soldt, Philipp (2003b). Der Verlauf des Blicks. Zur Psychoanalyse der ästhetischen Erfahrung anhand des Bildes *Untitled* (Roma), 1962 von Cy Twombly. *Psychoanalyse im Widerspruch*, 29, 61-79.
- Soldt, Philipp (2006). *Ein psychoanalytisches Modell der ästhetischen Erfahrung*. Unveröffentlichtes Manuskript, Universität Bremen.
- Soldt, Philipp (2007a). Bildbewusstsein und ›willing suspension of disbelief‹. Ein psychoanalytischer Beitrag zur Bildrezeption. In *IMAGE – Zeitschrift für interdisziplinäre Bildforschung*, 5. Online-Publikation.
<http://www.bildwissenschaft.org/VIB/journal/content.php?function=fnArticle&showArticle=96&PHPSESSID=a66c46b01ef2fb23e5d8dfee8dbd364e> (Stand: 22.07.2007).
- Soldt, Philipp (2007b). Das Problem der ästhetischen Erfahrung zwischen Philosophie und Psychoanalyse. Eine Einführung. In ders. (Hrsg.), *Ästhetische Erfahrungen. Neue Wege zur Psychoanalyse künstlerischer Prozesse* (S. 7-29). Gießen: Psychosozial.
- Soldt, Philipp (2007c). Imaginationsanalyse. Ein psychoanalytisch-methodischer Zugang zur ästhetischen Erfahrung. In ders. (Hrsg.), *Ästhetische Erfahrungen*.

- Neue Wege zur Psychoanalyse künstlerischer Prozesse* (S. 263-292). Gießen: Psychosozial.
- Solnit Albert J. (1987). A psychoanalytic view of play. *Psychoanalytic Study of the Child*, 42, 205-219.
- Sonderegger, Ruth (2000). *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Waelder, Robert (1978). Die psychoanalytische Theorie des Spiels. In Andreas Flitner, (Hrsg.), *Das Kinderspiel* (S. 50-61). München: Piper.
- Wetzel, Tanja (2003). »Spiel«. In Karlheinz Barck et al. (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 5* (S. 577-618). Stuttgart & Weimar: Metzler.
- Wetzel, Tanja (2005). *Geregelte Grenzüberschreitung. Das Spiel in der ästhetischen Bildung*. München: Köpcke.
- Wetzel-Fairchild, A. (1991). Describing Aesthetic Experience: Creating a Model. *Canadian Journal of Education*, 16 (3), 267-280.
- Willock, Brent (1990). Form acting out to interactive play. *International Journal of Psychoanalysis*, 71, 321-334.
- Winnicott, Donald W. (1953). Übergangsobjekte und Übergangsphänomene. In ders., *Vom Spiel zur Kreativität* (S. 10-36). Stuttgart: Klett-Cotta.
- Winnicott, Donald W. (1967). Die Lokalisierung des kulturellen Erlebens. In ders., *Vom Spiel zur Kreativität* (S. 111-120). Stuttgart: Klett-Cotta.
- Winnicott, Donald W. (1971a). *Vom Spiel zur Kreativität*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Winnicott, Donald W. (1971b). Spielen – eine theoretische Darstellung. In ders., *Vom Spiel zur Kreativität* (S. 49-64). Stuttgart: Klett-Cotta.
- Winnicott, Donald W. (1971c). Kreativität und ihre Wurzeln. In ders. (2006). *Vom Spiel zur Kreativität* (S. 78-100). Stuttgart: Klett-Cotta.
- Wollheim, Richard (1982). *Objekte der Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Zurek, Adam (1979). *Das Denken der Arbeiterin. Ein prozessanalytischer Vergleich von Arbeiterinnen und Studentinnen bei praktisch-technischen und sozialen Problemen mit der Lautes-Denken-Methode*. Unveröffentlichte Dissertation, Universität Bremen.